
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO VI N° 347 27•6•2004

RADAR libros

CONFIESO QUE HE VIVIDO

En *Verdad tropical* (Salamandra), el libro que estará disponible en los próximos días, Caetano Veloso traza su autobiografía y, al mismo tiempo, pinta el retrato de su generación, marcada por el advenimiento del tropicalismo.



Domingo en el parque*

POR CAETANO VELOSO

En 1967, el clima de oposición a la dictadura militar era un fuerte estímulo para cineastas, directores de teatro, poetas y artistas plásticos. Justificó, por lo tanto, un rótulo jocoso que, si bien probablemente haya sido creado por mentes de derecha con un claro fin despectivo, no siempre fue tomado peyorativamente por aquellos a quienes se les aplicaba: "izquierda festiva", una expresión con una génesis y gustos similares a los de "radical chic", pero menos mordaz y antipática que ésta (menos inteligente, aunque anónima, más popular y, en todo caso, más generosa además de muy anterior). Era de hecho un epíteto que nos hubiera hecho felices poder aplicar, por ejemplo, al socialismo cubano. Lamentablemente, la dura realidad nunca nos autorizó a hacerlo (en realidad, muchas veces en los años setenta, cuando la prefectura de Roma, en manos del todavía existente Partido Comunista Italiano, promovía shows de música brasileña y de Patti Smith, pensé cuán adecuada –y positiva– era la expresión "izquierda festiva" para el PCI). Naturalmente, durante el lapso que nos ocupa, trabajábamos muy presionados y, cuando las diversas facciones de la izquierda se acusaban unas a otras de ser "festivas", querían decir "irresponsables y exhibicionistas". Pero la connotación agradable de la palabra nunca se perdía del todo.

Como lo que se llamaría tropicalismo pretendía situarse más allá de la izquierda y mostrarse festivo sin pudores, nos sentíamos inmunes a juicios de ese tipo. Partí hacia la aventura de *Alegria, alegria* como quien parte a la conquista de la libertad. Después del hecho consumado, me sentía eufórico, como si hubiera roto con valentía amarras inaceptables. Gil, por el contrario, al percibir que lo que sucedía en la música popular tenía tanto peso y que nosotros estábamos tomando actitudes drásticas con relación a ella, pensó que, en consecuencia, algo pesado nos iba a pasar –cálculo que, en mi excitación, yo evité– y entró en pánico. La noche de la presentación de *Domingo no parque* se escondió debajo de las frazadas en el cuarto del Hotel Danúbio, temblando como si tuviera una fiebre repentina y se negó a ir al teatro. Se había separado de Belina, su primera mujer, una bahiana con la que ya tenía dos hijas, y estaba empezando un romance con Nana Caymmi, hija de Dorival. Nana, que había cantado *Bom dia* de Gil, en el mismo festival, abucheada por la platea, se esforzaba por convencerlo de ir a enfrentar su destino. Guilherme Araújo también intercedió. Ya estaba promediando el espectáculo cuando Paulinho Machado de Carvalho fue hasta el Hotel Danúbio y, finalmente, logró arrancarlo de la cama.

La presentación de Gil fue deslumbrante. Los Mutantes parecían una aparición llegada del futuro. La fricción entre el tema afro-bahiano y la sonoridad del grupo era incitante –Beatles + berimbau o Beatles x berimbau– y la hermosísima orquestación de Rogério Duprat le daba un aire imponente y respetable que colocaba a la platea a años luz del momento en el que, sólo un día antes, había amagado con abuchear *Alegria, alegria*. El propio Gil, alegre y extrovertido como siempre, no demostraba en nada el miedo que lo había poseído hasta hacía unos minutos antes.

En los días y meses siguientes casi no quiso hablar de eso. Pero, con toda la íntima inseguridad de un hombre que está cambiando de vida, dejaba atrás un casamiento y se sabía responsable de una especie de revolución, Gil dejó escapar, breve y vagamente, el sentido de una angustia que, recién un año después, cuando las consecuencias fueron terribles, supo y pudo articular mejor: "Sentía que nos estábamos metiendo en cosas peligrosas".

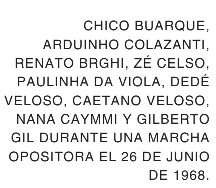
Supongo que las grabaciones de mi primer LP solista empezaron con *Alegria, alegria*, que tenía que estar lista para salir en un simple inmediatamente después de su lanzamiento televisivo, como se solía hacer con todas las canciones de los festivales. Poco tiempo después del festival de 1967, yo ya estaba en el estudio grabando las nuevas composiciones que, en el estado de euforia en el que me encontraba, surgían a borbotones en mi cabeza. *Paisagem útil* estaría, claro, en el nuevo disco, como la hermana mayor de la nueva familia de canciones. *Onde andaras*, un bolero medio samba-*cançao* que había escrito, en Río, sobre una letra de Ferreira Gullar, a pedido de Bethânia, también entraría, porque funcionaba como vehículo para la exposición de parodias de estilos sentimentales considerados cursis incluso por aquellos a los que les gustaban y ennoblecían. Había decidido incluir entre tantas pistas de aspecto comercial-experimental (*o vanguardia iê-iê-iê*) una interpretación ciento por ciento pura de una canción de Dorival Caymmi, mi compositor favorito. Había elegido *Dora* porque, aunque manteniendo el contraste deseado, ese samba-*cançao*, de tono algo épico y distanciado, confirmaba subrepticiamente las elecciones estéticas del disco.

Recuerdo que cuando Zé Agrippino me escuchó decir que quería grabar *Dora* de Caymmi, refunfuñó: "¡No! ¡En esos casos tiene que ser radical!". Pero no dejé que me hiciera mella. Le propuse a Dori que grabáramos los dos solos: mi voz y su guitarra. Dori, mi amado arreglador de *Domingo*, era hijo del autor de la canción y, sobre todo, la mejor guitarra de bossa nova en la línea de Joao Gilberto, a excepción de Joao mismo. Pero Dori, que vino de Río a San Pablo para grabar, tuvo tantos problemas en el estudio que aumentó mi timidez a un punto extremo. Empezamos varias veces y él interrumpía diciendo que no se acordaba de la armonía o que no sabía cuál era la mejor armonización, preguntándome con insistencia –en un tono que me pareció intimidantemente irónico– si no sabía qué acorde usar en tal o cual pasaje. Dori se fue del estudio sin que hubiésemos grabado ni siquiera una versión entera, aunque fuese mala, de la canción, diciendo "no se puede, no se puede", sin dejar en claro si la deficiencia había sido mía, de él o de los dos. Con tristeza y vergüenza desistí de incluir a Caymmi en el disco lanzamiento del movimiento tropicalista.

Todavía no sé cómo interpretar la actitud de Dori. Sé que él formaba parte de un grupo de músicos que consideraban lo que Gil y yo hacíamos como una traición a la elegancia de los acordes disonantes y al cívico nacionalismo cultural. Pero ni siquiera por eso había dejado de venir hasta San Pablo a grabar conmigo. Tal vez haya concluido, frente a mi inseguridad, que no valía la pena. Tal vez haya aceptado en un principio, pero se haya arrepentido a último momento por miedo a participar de un proyecto que involucrase una opera prima de su viejo padre. Tal vez sinceramente no se sintiera preparado para grabar satisfactoriamente aquella canción. Manuel Barembein intentó crear un clima que facilitara las cosas, pero fue en vano: la sesión de grabación se frustró en un trescientos por ciento.

No tanto para Barembein, que quería que incluyera en el disco *Clarice*, una canción nada tropicalista que había escrito un año antes con Capinan y que él adoraba. Como él entendía la inclusión de *Dora* como una mera pausa de descanso, una pista para que el disco "respirara", sugirió con confianza la sustitución. Al principio insistí en no aceptar, pero después, deprimido por el episodio con Dori y enternecido con Barembein, que me suplicaba que grabara *Clarice* "sólo para él", cedí. (Meses después, cuando el disco ya estaba en las calles y generaba discusiones a su alrededor, Gianfrancesco Guarnieri, el gran autor y actor del Teatro de Arena, en una mesa del Patachou, el restaurante de la calle Augusta que solíamos frecuentar, me dijo, borracho, que, a pesar de haberse entristecido porque yo me había sometido al comercialismo de las multinacionales en el disco, me seguía amando porque había visto que yo guardaba un punto puro en mi alma y que eso se veía en la redentora





CHICO BUARQUE, ARDUINHO COLAZANTI, RENATO BRGHI, ZÉ CELSO, PAULINHA DA VIOLA, DEDÉ VELOSO, CAETANO VELOSO, NANA CAYMMI Y GILBERTO GIL DURANTE UNA MARCHA OPOSITORA EL 26 DE JUNIO DE 1968.

Clarice de mi disco nuevo; no podía ni imaginarse que ésa había sido mi única concesión a Polygram.) De cualquier manera, para mi profunda decepción, tanto en las relaciones con mis maestros como con el productor o con los instrumentistas, era extraordinariamente tímido. Mis ambiciones eran mucho mayores que mi capacidad de concentración y de liderazgo; veía surgir una discapacidad. Varias veces, en conversaciones con Gil sobre el azar, las pequeñas peculiaridades psicológicas y otros imponderables (además, claro, de la pobreza técnica y material a la que estamos sometidos en Brasil) que se interponían entre lo que soñábamos y lo que podíamos hacer, me dijo que "el espíritu del subdesarrollo" era asombroso en los estudios de grabación. Los Mutantes parecían, en gran medida, inmunes a esa emanación. Rogério Duprat, aunque por otras razones, también. Nuestro límite y horizonte era (y es todavía hoy) el de los discos de Joao Gilberto con arreglos de Jobim. Gil, con su oído increíble, su habilidad como guitarrista y su sentido rítmico destructor, era una promesa constante de superación de las deficiencias del ambiente. Cuando el trabajo conjunto de él, Duprat y Los Mutantes (del que habíamos tenido una muestra en *Domingo no parque*) se desparramase por las pistas del disco que pronto harían juntos, compensaría –pensaba yo– mis propias frustraciones. A medida que avanzaba con las grabaciones de mi disco con todas sus fallas, pensé muchas veces en cómo sería unir mis fuerzas a las de Gil en la creación de un producto fuerte. En los años setenta escribí desde el exilio para *O Pasquim* una nota en la que comentaba el lanzamiento del primer disco de los Novos Baianos: "El disco, como de costumbre, no es bueno. Pero, para compensar, es maravilloso". Eso sucedió con los discos tropicalistas de los viejos bahianos.

* *Tomado de* Verdad tropical *(Salamandra), el libro de memorias de Caetano Veloso.*

Autobiografía del tropicalismo

POR VIOLETA WEINSCHELBAUM

En 1966 Caetano Veloso acompañó a su hermana menor, Maria Bethânia, a San Pablo para participar de un concurso de la TV Record, "Esta noche se improvisa". A pesar de no ser tan novata en la música, Bethânia se sentía insegura y Caetano, para alentar a su hermana y, probablemente, también para divertirse, le propuso que practicaran el juego en un bar cercano al canal. Alguien propondría una palabra y el participante que presionara antes el botón tendría que cantar una canción que la incluyera. Casualmente, desde una mesa vecina espiaba el productor del canal. Se acercó a ver quién estaba con Bethânia, se presentó e invitó a Caetano –que, en su juego fraterno y privado, suplía con creces los baches y titubeos de su contrincante– a participar del concurso. "Esa misma noche hice mi debut en la televisión y, a partir de ese momento, mi conocimiento de letras de canciones brasileñas y mi memoria se convirtieron en leyenda."

Una autobiografía, ¿qué mejor culminación para una leyenda en torno de la memoria? *Verdad tropical* es, en efecto, una autobiografía, la historia de un movimiento y su época contada, de manera crítica, en primera persona, treinta años más tarde. El tropicalismo fue indiscutiblemente un movimiento grupal; más discutibles, en cambio, son los límites de ese grupo y su impermeabilidad. En todo caso, el núcleo primigenio que Veloso reconoce está compuesto por Gilberto Gil –siempre a la cabeza, por su destreza como guitarrista y cantante y por la claridad de su pensamiento-, Gal Costa, Maria Bethânia –quien, retrospectivamente, insiste en trazar para ella una genealogía autónoma y paralela– y Caetano. Más de un artista reclamaría un lugar en ese podio y probablemente más de un reclamo sería aceptado por los cuatro bahianos. Esta *Verdad* es, entonces, el recuerdo –críticamente construido, deliberadamente reflexivo y cuestionador– de uno de los tropicalistas, que habla de todos. Por momentos, la pérdida de nitidez del recuerdo es temática y esa difícil separación entre los hechos, las sensaciones históricas y las de la escritura pone en primer plano la construcción del relato y los intersticios para la ficción.

Verdad tropical es, también, una historia de la música popular brasileña como elemento fundamental para la construcción de la sociedad de Brasil, una historia que se detiene en los grandes sucesos históricos y en los mínimos detalles armónicos (en "Domingo no parque", el fragmento que se reproduce por separado, los diversos movimientos de izquierda producidos por el golpe militar de 1964 y los acordes problemáticos de la canción de Caymmi). Fuera del ambiente de la música popular, pero interpelándolo constantemente, otros nombres del campo intelectual y artístico del momento son partícipes de la revolución tropicalista. Las referencias, entre tantas otras que justifican el índice onomástico, a los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y el concretismo paulista, a Glauber Rocha y otros cineastas del Cinema Novo, a los grandes directores de teatro del momento como Zé Celso Martinez Correa y su Teatro Oficina, al artista plástico Helio Oiticica (autor de la instalación a la que el movimiento tropicalista le robó gentilmente el nombre) como también a Fellini, Antonioni, Ray Charles, Elvis Presley, Marilyn Monroe o a los arranques de locura que produjo el *rock around the clock*, rearman una constelación clara de una época en constante efervescencia y conflicto.

Uno de los rasgos distintivos del tropicalismo es un trabajo de recuperación y reelaboración crítica de lo popular, una apertura y la incorporación de sus frutos en la creación musical. Promueve una actitud vital, antiprovinciana, enemiga de cualquier preconcepto, que pudiera abrevar en aguas hasta entonces prohibidas. En ese sentido, es llamativo el título de este libro que casi podría ser pensado –en un gesto tropicalista por excelencia– como una autoparodia. Por un lado, decíamos, la idea de verdad cuestionada por los límites de la memoria (personal y colectiva) y, por otro, el juego dialógico con el "Vereda tropical" de Gonzalo Curiel, un bolero mexicano absolutamente tradicional, que cualquier tropicalista podría haber elegido, como Bethânia el "Onde andarás" de Caetano, para revalorizar esos estilos sentimentales tan denigrados hasta entonces, incluso, por sus amantes secretos.

Voy por la vereda tropical,
la noche plena de quietud,
con su perfume de humedad.

Y en la brisa que viene del mar
se oye el rumor de una canción,
canción de amor y de piedad.

Esa vereda podría ser el Calçadao de Copacabana o cualquier pedazo de Salvador que bordeara el mar. Esa nostalgia podría ser la intraducible saudade. Guadalajara, México, el bolero, Curiel son representantes, también, de otro concepto de "América". Del mismo modo en que, en la introducción, Caetano cuestiona el gesto separatista de Brasil, que no se consideró descubierto hasta el 1500, ocho años más tarde que el resto de América, porque no le pareció suficiente que Colón llegara al Caribe; así como insiste en decir que los americanos no son sólo los habitantes de los Estados Unidos de América; así titula Caetano su libro de memorias: jugando con el nombre (y, por qué no, con los versos) de un bolero mexicano para llorar.

EN OTRA PARTE



VARIACIONES EN NEGRO
Lucía López Coll, comp.
Norma
Bogotá, 2003
290 págs.

POR JORGE PINEDO

A diferencia de la tradición sajona, donde crimen y misterio transcurren entre disímiles capas de la burguesía, el policial negro latinoamericano incorpora en sus roles privilegiados lúmpenes y miserables, políticas de Estado y víctimas como gestores de la trama.

Catorce escritores de siete países proponen, en la antología editada en Bogotá y recién distribuida en Buenos Aires, *Variaciones en negro*, un muestrario que puede considerarse representativo del género. Sociedades en descomposición, pletóricas de miseria y marginalidad, hacen que esta vertiente dos-veinte de un género erigido bajo las luces cientodiez aplique la energía que este último utiliza para iluminar las marquesinas a fin de perpetrar la picana. Circunstancia que mantiene al policial negro vernáculo al filo, entre lo sórdido y la denuncia, con picos narrativos de extrema calidad y no menor tensión.

Adalid de la especialidad, Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939) hace retornar a su entrañable Pepe Carvalho al barrio de la infancia donde encuentra un asesinato allí donde parece no haberlo, en otra muestra de maestría y sagacidad tanto detectivesca como literaria. Sin tamaño despliegue, Mempo Giardinelli (Chaco, 1947) plantea cómo un tipo duro descubre demasiado tarde que su propia paranoia se torna realidad a medida que deambulan las frases extensas, abundantes en comparativos y saltos de la tercera a la primera persona, todo para dejarse matar.

Narrada en eximio argenmex (esa jerga parida por la cópula de exilio y nuevo arraigo), la venganza trazada por Miriam Laurini (Argentina, 1947) recupera la atmósfera de la crónica policial clásica a favor de la ética femenina que va de la complicidad al acto de justicia. Ya dentro del pleno argot mexicano ("¿Entonces por qué chingaos uno de los muertos venía de regreso con el pinche olor, a estarlo chingando?"), la caída de un policía asesino preso de esas brujerías que tanto imitan como sustituyen a la justicia como a la conciencia moral, es explotada por la letra implacable de Paco Ignacio Taibo II (España, 1949). Con el rigor de una filigrana, Ricardo Piglia (Argentina, 1940) hace de la lingüística un arma nunca apta para tontos, ya sean investigadores, funcionarios o periodistas, en un juego de roles donde la locura se hace cuerda y la miseria se vuelve ternura.

En una corroboración de que la tilinguería menemista no es sólo argentina, Santiago Gamboa (Bogotá, 1966) despliega el azar de una concheta de Bogotá chocando más ante la realidad que contra un sicario epiléptico en la erección de un dispositivo productor de desmentidas que la regresa a su claustrofobia plastificada. Vacilaciones que se despeñan hacia la cobardía y los embustes que retornan sobre sí mismos en el mundillo de los narcos mexicanos, tematizan la narración intimista, confesional, de Rolo Diez (Argentina, 1940).

Una escritura tan despeinada como Heredia, el detective protagonista de Ramón Díaz Eterovic (Chile, 1956), desperdicia la historia de un asesino serial que se pierde entre una florida adjetivación y lugares comunes. Sin ahorro de sangre, la eximia revancha desplegada por Poli Delano (Chile, 1936) logra un cuento rotundo. Con similar profesionalismo, Juan Madrid (España, 1947) desenvuelve un relato de parapoliciales torturadores y fascistas que buscan culpables a fin de sostener un statu quo ambientado con sutileza en un Estado propio del inconjugable José María Aznar. Hijos bastardos de la Revolución, encandilados por el sol, las pastillas y el alcohol protagonizan el relato de Leonardo Padura Fuentes (Cuba, 1955), en el que la ausencia de héroes construye la autocrítica y la moraleja.

Andreu Martín (España, 1949) demuestra cómo el crimen perfecto es aquel que se realiza sin planificarlo como tal: amarra las circunstancias con la complicidad del azar en un cruce que obtiene inteligencia de la improvisación. Finalmente, el no menos sólido que fuerte cuento de Rubem Fonseca (Brasil, 1925) toma cuerpo desde una relación entre clases sociales en un relato no obstante luminoso, arruinado por una traducción al puertorriqueño neutro.

Podrá cuestionarse la selección de cuentos efectuada por Lucía López Coll, la ausencia de plumas vigorosas que supieron incursionar en el policial negro como Guillermo Saccomanno, Osvaldo Soriano, Rodolfo Walsh, Daniel Chavarría o la dupla Borges-Bioy, entre tantos otros. Ello de modo alguno impide que las tres cuartas partes de *Variaciones en negro* ofrezcan un pantallazo temático y estilístico de una modalidad que ya ha adquirido características propias para una Latinoamérica demasiado conocedora de crímenes y verdades sin develar.

LOS RIESGOS DE LA GRAFOMANÍA

La sociedad de los poetas muertos

Escribir poesía es perjudicial para la salud. Es al menos lo que se desprende de *The cost of the muse: Poets die young*, un estudio científico realizado por el profesor James Kaufman del Instituto de Investigación del Aprendizaje de la Universidad Estatal de California, en San Bernardino. Según el informe, publicado en el oscuro periódico *Death Studies*, los poetas mueren antes que los novelistas, los dramaturgos y los escritores de no-ficción. El doctor Kaufman llegó a esta conclusión luego de haber analizado el caso de 1987 escritores célebres muertos, oriundos de Norteamérica (incluyendo México y Canadá), China, Turquía y Europa de Este. Tras procesar varios diccionarios biográficos, halló el siguiente resultado: los poetas vivieron un promedio de 62,2 años, los dramaturgos estiraron hasta los 63,4; los novelistas por su parte llegaron a soplar 66 velitas, mientras que los más longevos resultaron los autores de no ficción, con 67,9 primaveras. "La imagen del poeta como una figura clásica, condenada a morir tempranamente, puede ser avalada por los hechos", resume Kaufman. Y no son John Keats, fallecido a los 26 años, Lord Byron a los 36 o Rimbaud a los 37, entre tantos otros, quienes van a desmentirlo.

A la hora de buscar una explicación a esta tendencia a vivir rápido y entregar un cadáver joven, Kaufman explica: "La poesía puede atraer a gente propensa a la autodestrucción. La poesía tiende a ser más introspectiva, expresiva y emotiva que la ficción y la no-ficción. Estar en un campo subjetivo y emotivo se asocia con la inestabilidad mental". Y agrega: "Si uno rumia mucho, es más probable que se deprima, y los poetas se la pasan rumiando". Este comportamiento se vería agravado por la soledad de su trabajo, un aislamiento que no comparten los dramaturgos, ensayistas o biógrafos, que necesitan interactuar con otros individuos que participan de su labor, rompiendo así el cerco del autoconfinamiento. Para el psicólogo, a esta razón hay que sumarle la "naturaleza mística de los poetas", quienes creen muchas veces que su trabajo es el resultado del dictado de "una musa, una inspiración divina". Por este motivo, quienes escriben versos atribuyen erróneamente sus poemas a una entidad externa, y no disfrutan del "crédito" de lo que han obtenido. Esto se traduciría en un "aumento del riesgo de depresión y de otros desórdenes emocionales", principalmente "entre las mujeres con poca autoestima".

Si el oficio de escribir es violento con los bardos, parece ensañarse particularmente cuando son de sexo femenino. En un trabajo anterior, *The Sylvia Plath Effect: Mental illness in Eminent Creative Writers*, James Kaufman había analizado el caso de 1629 escritores con signos de enfermedad mental. Esta vez concluía: "Se encontró que las poetas tenían una mayor propensión a sufrir enfermedades mentales que las escritoras de ficción o un escritor de cualquier tipo". Un segundo estudio incluyó artistas visuales, actrices y políticas, con idéntico resultado. "Es lo que he llamado el efecto Sylvia Plath", recuerda Kaufman, quien también podría haber bautizado el fenómeno "Alfonsina Storni" o "Alejandra Pizarnik". Marcada por el suicidio del padre, cuando ella tenía tan sólo 8 años, la norteamericana Sylvia Plath se volcó tempranamente a la poesía, persiguiendo con obsesión la perfección del estilo. A los treinta años, luego de varias tentativas, escribió sus últimos versos y se suicidó.

Ante estas observaciones, James Kaufman se place en verificar el cliché del poeta maldito, que carbura con ajenjo, opio y sustancias varias hasta consumirse en un destello fulgurante. Admite como al pasar que otro factor que explica que los poetas figuren como muriendo más jóvenes "es la notoriedad alcanzada a temprana edad, ya que producen a los veinte años el doble de obra que los novelistas". Contrariamente al poeta, un novelista que desaparece a los 30 difícilmente deje en este mundo su obra magna, y por eso no aparece en las estadísticas.

En todo caso, Kaufman parece preocupado por la escasez de estudios empíricos sobre este asunto. Insta a "ayudar a las jóvenes poetas en peligro para que controlen a su musa en vez de ser tragadas por ellas", antes de hacer un llamado cívico a los psicólogos para salvar a esta especie de rápida extinción. Nada dice James Kaufman sobre cómo podría afectar esta terapia la calidad de la poesía.

ALEJO SCHAPIRE

EL INFIERNO SEGÚN WILLIAM BLAKE (1827)

EL CLUB DANTE Y OTRAS ASOCIACIONES

Cuando la cultura mata

Mezclando dosis iguales de puritanismo norteamericano y gótico dantesco, el joven Matthew Pearl (Nueva York, 1975) consigue con *El club Dante*, su primera novela, un policial cultísimo que arrasa en las librerías de todo el mundo y que pronto estará en venta en Buenos Aires.

POR RODRIGO FRESÁN

UNO Hubo un tiempo en que los detectives eran personas muy cultas, moviéndose e investigando en un paisaje poblado por gente adinerada: Sherlock Holmes, Hércules Poirot y cualquier otro de los grandes deducidores de la especie. Con la llegada de la serie negra, la buena puntería y el aguante del hígado a la hora del *bourbon* y del estómago a la hora del puñetazo se volvieron tan importantes como el cerebro.

Ahora, parece, el género vuelve a cambiar y lo que se lleva y lo que mata es el *thriller* de alta cultura. Los motivos para semejante mutación –los culpables– son claros: *El nombre de la rosa* y su gemelo paródico y autodestructivo *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco. Y, a partir de entonces, la avalancha: *La tabla de Flandes* y *El club Dumas* de Pérez Reverte, el *Q* firmado por el colectivo itálico Luther Blissett, los delirios criptográficos de Neal Stephenson, la reescritura en versión mística de la Guerra Fría en el *Declara* de Tim Powers, y así hasta llegar a lo que puede ser considerada la Segunda Venida del asunto: *El código Da Vinci* de Dan Brown, mega-*best-seller* mundial generador de múltiples imitaciones, algunas mejores y algunas muy buenas, porque nada puede ser peor que la novela de Brown.

El concepto es más o menos siempre el mismo: la búsqueda de un codiciado artefacto cultural y/o secreto histórico y/o científico por el que todos –generalmente miembros de sociedades más o menos secretas– matan y mueren, y más vale no ser uno de esos curiosos imprudentes que justo pasaban por ahí. ¿Por qué se leen estos libros y nada más que estos libros? Los motivos son claros: cada vez se lee menos y estas historias engañan con la idea de que le "dejan algo" a aquel que sólo agarra un libro por año y quiere que el esfuerzo le rinda. Así, además de sentirse parte de un fenómeno de moda –"lo importante es pertenecer" es el mantra de una selecta tarjeta de crédito– lo que aquí se ofrece es la perversión de la sangre derramada por motivos artísticos y milenarios. Así, pareciera que nombres que potencien el carácter "cultural" de los asesinatos ya desde el mismo título se han transformado en garantía de éxito casi seguro. El año pasado, el legendario *new-journalists* Nick Tosches se burlaba de todo el fenómeno en una novela sobre el averno de la metaficción –*In the Hand of Dante*–, donde un personaje llamado Nick Tosches le roba el presunto original de *La Divina Comedia* a un capomafia y huía a lo largo de medio mundo escupiendo conjeturas conspirativas sobre el 11 de septiembre, la prostitución del negocio editorial y el espanto de ser escritor tanto en la Edad Media como en estos mediocres tiempos milenaristas. Pero está claro que el libro de Tosches no le gustaría mucho a los *fans* de *El código Da Vinci*. Demasiado raro y demasiado bien escrito. Hay candidatos mejores hasta que salga *The Solomon Key*, el nuevo folletín de Dan Brown.

Y así también –mientras se encienden los motores de *El enigma del cuatro* de Ian Caldwell y Dustin Thomason, en la que dos estudiantes de Princeton se ven envuelto en una red de muertes tejidas alrededor del *Hypnerotomachia Poliphili*, enigmático volumen que existe y que fue publicado en 1499– le ha llegado el turno a *El club Dante* de Matthew Pearl, agotador de varias impresiones en España en poco más de una semana y ya listo para hacer de las suyas en la Argentina.

DOS Hay que decirlo: a la hora de las odiosas pero pertinentes comparaciones, *El club Dante* es a *El código Da Vinci* lo que *Moby Dick* es a *Tiburón*. Lo que no significa que el debut literario del joven Pearl (Nueva York, 1975) sea una obra maestra pero que, al menos, está bien hecho, escrito con una prosa cuidada que busca emular ritmo y dicción decimonónica, engancha de entrada, y se apoya sobre una loable y certera investigación histórica muy pero muy por encima de los refritos bíblicos y habladurías mesiánicas de Brown. Y *El club Dante*, como corresponde, recuerda a varias cosas. Ecos de las novelas *El alienista* de Caleb Carr y a *El arca de agua* de E. L. Doctorow, del film *Seven* de David Fincher, y de la ya inevitable sombra del asesino serial como dandy cultivado: Hannibal Lecter. Pero, también hay que decirlo, *El club Dante* las presenta de modo novedoso donde junto a "lo policial" corre muy parejo e igualmente intrigante "lo culto".

Porque, de acuerdo: en *El club Dante* anda suelto Lucifer, un asesino serial que ensambla *tableux* mortales escenificando los tormentos que Dante hace rimar en el Infierno de *La Divina Comedia*. Pero también están las igualmente dramáticas peripecias intelectuales de padres de la *intelligentzia* norteamericana en la dorada Boston de 1865, donde los padres de la patria cerebral libran verdaderos combates dialécticos. Allí viven y piensan –piensan mucho– el poeta Henry Wadsworth Longfellow, el editor J.T. Fields, el poeta y político James Russell Lowell y el ensayista Oliver Wendell Holmes –entre otros, miembros de un Club Dante que sí existió– empeñados en lograr la primera traducción del poema del italiano contra las resistencias del *establishment* de la Harvard University de entonces, convencido de que el libro equivaldría a la penetración de la "amoralidad papista" en tierras protestantes. Así, *El club Dante* funciona también como sutil pero contundente exposición de una de las taras recurrentes en el espíritu de una nación: su terrible desconfianza por cualquier cosa que venga de afuera a modificar el orden establecido de las cosas. Agréguese a esto los efectos residuales de una guerra civil recién terminada y la figura de Nicholas Rey, el resistido primer policía negro de Massachusetts –investigando dantescos tormentos que van desde el ser devorado vivo por gusanos hasta el ser colgado cabeza abajo con los pies en llamas; personaje que, ya lo ha anunciado Pearl, protagonizará sus próximos libros– y la mortal diversión inteligente está más que asegurada. Y al final del libro, todos seremos un poco más cultos de lo que éramos y podremos conversar sobre las iniciáticas grandes batallas culturales en EE.UU., así como sobre las posibles motivaciones de Alighieri a la hora de alumbrar su obra maestra. Aunque –contó Pearl en Barcelona– no faltaron los lectores que en sus presentaciones le dijeron que la novela les había dado ganas de leer *El infierno de Dante* y, acto seguido, le preguntaron quién era su autor.

TRES Los tiempos cambian. Hoy por hoy, Estados Unidos es el país que más veces ha traducido *La Divina Comedia* (también, hay que decirlo, es el país con la mayor producción de asesinos seriales, arrancando con el fundacional H.H. Holmes en la Chicago de 1893: leer *The Devil in the White City* de Erik Larson) y la traducción de Longfellow & Co. resucita luego de cuarenta años descatalogada gracias a una novela que se ha trepado a las listas de ventas de medio mundo y que está firmada por el abogado Matthew Pearl: un joven vegetariano de *look* sofisticadamente *nerd* graduado *summa cum laude* en Harvard y en Yale luego de haber ganado el premio de la Dante Society of America por sus investigaciones sobre el poeta. Contó Pearl que la génesis de *El club Dante* fue haber aceptado el desafío que le impuso un profesor de Derecho en la primera clase de Redacción de Documentos Legales: "Después de este curso, no serán capaces de escribir nada creativo", les dijo. Pearl –que lo que menos pensaba era en escribir una novela– recordó que "lo sentí como si alguien quisiera desconectarme una capacidad posible, te anulara un botón". Un par de años más tarde –luego de haber comprendido, confiesa, que una sesuda versión *non-fiction* sobre las vicisitudes traductoras de los iniciados del Club Dante Pearl difícilmente habría encontrado editor–, Pearl vendía en veinticuatro horas su manuscrito y recibía un adelanto millonario. Por estos días –contó Pearl en Barcelona– se sienta a calibrar tentadoras y pecadoras ofertas de Hollywood donde le preguntan, inevitablemente, si a la hora de la adaptación fílmica no será posible reducir la edad de Longfellow de los casi sesenta en 1865 a los más ágiles y guapos treinta años para así captar el mercado juvenil. Abandonad toda esperanza –*lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*– quienes sean condenados a ese infierno llamado Hollywood.



Y LA NAVE VA

La semana pasada asumieron oficialmente las nuevas autoridades de la Biblioteca Nacional. A continuación se reproduce el discurso de Horacio González, quien traza las líneas directrices de la nueva gestión y anuncia los proyectos más inmediatos.

POR HORACIO GONZALEZ

Este es un momento feliz, momento de algarabía, entre amigos, ante empleados antiguos y jóvenes de la Biblioteca Nacional, muchos de ellos, los primeros lectores de los libros que ofrecen al lector: ambos ponen en marcha los aparejos que llevan del anaquel al pupitre, del sótano a la superficie. Aquí estamos, remedando ese incesante movimiento de libros, diarios y delicados papeles. Oscilando de un lado a otro, entre alientos y esperanzas. A estos sentimientos les seguirá la tarea. Y la tarea será grave, ruda y accidentada. Luego recordaremos, en medio de los próximos avatares, estas palabras dichas en medio de la calma fraterna y el péndulo esperanzado. Porque la faena se presenta pesada. No se trata de otra cosa que de reconstruir entre todos una maquinaria dañada, una embarcación menoscabada.

Todos sabemos que la vida política e intelectual, el sentido mismo de la cultura, se establece entre los bruscos apetitos de la historia y la tranquilidad de las cosechas. Digo esto adaptando ligeramente el sentido de una frase del gran poeta René Char. Nada nos impide gozar del asombro tranquilo de las palabras. Pero esto es ahora, cuando somos nuevos y nos escuchamos afablemente en este auditorio. Sin rigores comprobables. Pero nada debe cegarnos la vista ante las dificultades de la época. Estamos ante una severa crisis de las instituciones públicas y de la cultura de convivencia en este tiempo de penurias humanas. De ellas, no es la menor la injusta retribución de los esfuerzos del trabajo.

De nada serviría gozar este momento reconfortante si no tuviéramos conocimiento de tales dificultades. La Biblioteca Nacional está en dificultades porque el país está en dificultades. La Biblioteca Nacional podrá zanjar sus querellas y emanciparse de sus oscuras servidumbres si el país se libra también de ellas. Pero no todo puede explicarlo una concomitancia automática entre lo singular y lo general. Podrá ser verdadera en sus líneas más amplias, pero la Biblioteca tiene problemas específicos: la carencia de un proyecto colectivo y la mengua de una ciudadanía laboral, que debemos sobrellevar hasta que se recompongan los lazos colectivos de profesión y compromiso. Es preciso entonces adquirir nuevas libertades para actuar en la realidad específica de nuestros problemas. Probablemente bien conocidos, para los que deberemos imaginar rápidas soluciones. Debemos pues recrear las valentías colectivas y las iniciativas soberanas. Precisamos una libertad esencial, con intereses prácticos, sociales e históricos, para ser extendida en la Biblioteca.

Libertad, en primer lugar, para reinterpretar la historia densa, contradictoria y apasionante de esta biblioteca. Muchas veces esta historia quedó en las sombras, otras se convirtió en un símbolo maestro de la cultura del país. Nombres fundamentales han pasado por aquí, traídos –como nosotros fuimos traídos– por los vientos de la historia y sus acometidas incesantes.

Así fue traído Paul Groussac, que cuidó primero ovejas y luego cuidó libros, que polemizó sobre el pasado argentino con una implacable agudeza crítica. Su escritura surgía de su estilo de viajero, de inclemente revisor de libros y papeles antiguos. Groussac era un hombre de los camarines íntimos del Estado. Un gran conservador, un espíritu que supo conjugar ironía y orden. Hombre del régimen imperante, su escritura fue rebelde dentro del pliegue oficial, verdadero complemento y contraste con otras escrituras que pueden ser apacibles e insípidas aunque dentro de los órdenes revolucionarios. No está mal decir que la tarea cultural que aquí desarrollaremos deberá reconocer en gran medida este antecedente del archivista, del bibliotecario, del ensayista groussaquiano. No es preciso concordar ni en poco ni en nada con el espíritu aristocrático y con las insolentes convicciones de Groussac, como bien dice David Viñas. Sin embargo, el antiguo director de la Biblioteca Nacional supo ver en su viaje por los Estados Unidos el peligro de lo que denominó la preponderancia universal de la civilización técnica, con su deshumanizada manifestación de poderes, previendo ya los efectos terribles de los que todos en la actualidad somos testigos.

No es indigno, pues, tomar inspiración de este bibliotecario polemista, que habla al mismo tiempo en que hablaban los latinoamericanistas Manuel Ugarte y José Ingenieros. Habló de temas que hoy no pronunciaríamos del mismo modo y tampoco con las mismas prendas retóricas. Pero no los debemos desdeñar para pensar ahora nuestra tarea. Tarea que es reanimar la cultura del libro, pensar la realidad y el pasado de los textos y cuidar de su consulta esclarecedora. Decimos cuidar, porque en todos los casos y también en éste, es un verbo esencial. El libro es un objeto que vive en el tiempo y el tiempo lo visita. Cuidarlo es oficio relevante, casi íntimo. Con lo que debe cuidarse también su preservación, su restauración, su lógica de circulación democrática y el acceso general de la lectura en la sociedad argentina. El cuidado no debe ser sólo una proclama escolar ni un acto técnico, sino una aptitud que surja del saber interno de la comunidad de esta casa, que incluye a sus trabajadores y a sus lectores. No es lisonjero para los momentos más resplandecientes de esta Biblioteca que una vasta opinión social la vea hoy como un lugar incierto, improductivo y ocioso. En esencia, eso no es verdadero. Pero es verdad que hay que torcer un destino, desmentir una imagen. Sin miedo ni apatía, sino con lo que existe realmente de vocación realizativa, este edificio notable que parece un navío encallado en las tinieblas, debe hacer sonar su silbido orgulloso, diciéndole a la sociedad que está de pie, listo para su tarea.

NOTICIAS DEL MUNDO

No sólo cerveza Entre el 14 y el 16 de agosto próximos tendrá lugar el Encuentro Nacional de Poesía Quilmes 2004 organizado por la Universidad Nacional de Quilmes y el Centro Cultural Artenpie. El encuentro tendrá lugar en el Salón Auditorio de la UNQ (Roque Sáenz Peña 180, Bernal), donde habrá mesas de diálogo integradas por revistas, editoriales y grupos de poesía en que se abordarán temas tales como la obra de los poetas desaparecidos (Paco Urondo, Miguel Angel Bustos, Tilo Wener, Hugo Oscar “Pajarito” Sánchez, entre otros). Además, se prepara un homenaje al poeta chaqueño Alfredo Veiravé y habrá más de 30 lecturas a cargo de poetas de reconocida trayectoria. Para cualquier información referida al encuentro, los interesados pueden dirigirse a susanartenpie@hotmail.com.

Efecto K El 24 y 25 de septiembre próximos se desarrollarán en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (Puán 480) las IV Jornadas de Investigación Histórico-social de Razón y Revolución, bajo el lema “Reanudando la marcha” y alrededor de la pregunta “¿El agotamiento del efecto K?”. Los interesados en participar podrán presentar resúmenes o ponencias hasta el 30 de julio y el 27 de agosto, respectivamente. Durante el evento se realizará además una Feria del Libro. Para mandar trabajos, sugerencias, opiniones y propuestas contactarse a las siguientes direcciones: jornadasryr@yahoo.com.ar; guillecade@uolsinectis.com.ar

Unidos triunfarán La Cámara Argentina del Libro informó que Ana María Cabanellas, quien presidió esa institución entre los años 1993 y 2000, ha sido electa presidenta de la Unión Internacional de Editores (International Publishers Association) el pasado 20 de junio en la ciudad de Berlín, Alemania. Por primera vez en la historia de la UIE un editor de esta región obtiene el mayor cargo jerárquico. Según lo ha anunciado, los tópicos centrales de su programa de gestión serán: “Defender los derechos de los editores a publicar y distribuir los trabajos de la mente en completa libertad, en tanto que se respeten los derechos legales que son inherentes a tales obras dentro de sus países y en el plano internacional. Trabajar para combatir el analfabetismo, la falta de libros y de otros materiales educativos, y velar por que las asociaciones puedan cumplir con estos objetivos”.


FOTO: ENRIQUE GARCÍA MEDINA

FOTO: RAFAEL YOHAI

ELVIO VITALI Y HORACIO GONZÁLEZ

Que cuida bien sus libros, aunque sobre ellos sobrevuela toda clase de asedios.

Libertad, en segundo lugar, para retomar los nombres antiguos que se les dio a sus creaciones. Nos referimos aquí a la revista de la biblioteca. Volverá a llamarse *La Biblioteca*, en su puro descripcionismo y redundancia intencionada. Así como se llamó en tiempos de Borges y Groussac. Tiempos que no son páginas idas. Ya hablamos de Groussac. Nombramos ahora a Borges. Mucho se lo invocó en los últimos tiempos, con una astucia previsible. Se dice Borges, en su carácter de figura compleja y absorbente. En esta casa cargada de sombras expresivas, Borges no deja de ejercer una resonancia singular, con los poderosos íconos literarios que fraguara y acaso con la misma circularidad del destino que tanto disfrutara. Pero precisamos aquí de otra libertad.

Libertad, en tercer lugar, para tomar esos vastos legados con espíritu puesto a salvo de pompas y ritualismos. No es aconsejable que la palabra protocolar se haga rito trivial en la Biblioteca. Borges, sí. Pero no para que su obra actúe como ceremonia paralizante sobre las escrituras del presente ni como conmemoración escolar, sino como él mismo hubiera preferido, con una forma callada del fervor que no precisa de euforias de último momento y plaquetas de funcionarios serviciales. Precisa en cambio de la crítica. Sobre todo de un tipo de crítica que funda lo que de Borges hay en Borges. La crítica que lo *otro* le sepa hacer a *lo mismo*. La crítica que las *intuiciones de lo inexplorado* les sepan hacer a las *ruinas circulares* de nuestros santos días. Sabemos cuál es la consecuencia natural de esta crítica. La Biblioteca Nacional debe cuidar de todos los nombres de su memoria escrita, sean Lugones, Jauretche o Milcíades Peña. Los deberá cuidar tanto cuando son materia imaginativa como cuando son materia libresca, esperando confiados en los anaqueles un nuevo consultante, que podrá demorar largo tiempo, pero seguro vendrá. Esta evocación ecuménica no puede tener un aspecto de indiferencia sino de concierto. En la Biblioteca, cada autor es un mundo único, convive con los demás porque sabe poner en juego sus poderes contrastantes, sus destellos de convicción e identidad que nadie puede retirarles. Sin zalamerías ni prosas oficiales.

Libertad, en cuarto lugar, para que los foros de trabajo intelectual que existen en esta biblioteca, animados por sus trabajadores, que poseen conocimientos eximios y probados, se entrelacen en una Biblioteca activa, nutrida tanto del saber contemporáneo como del cuidado de sus propios tesoros. Hoy, una comprensible desmoralización impide que tantos conocimientos atesorados fructifiquen en obras, tareas y compromisos relevantes. La Biblioteca es la sede de actos de lectura, de investigación, de escritura, ofrecidos a la sociedad, a la que le deberá demostrar que está activa y lúcida en la custodia y movilización de su patrimonio. Pero también la Biblioteca es una comunidad de trabajadores que desarrollan sustanciosos intereses culturales. La Biblioteca da a investigar y a leer, pero también se investiga y se lee a sí misma. Es un obrador que excava en sus propias riquezas. Lo hace solicitada por su público, pero muchas veces instigando ella misma a sus investigadores externos con los frutos de lo que sabe por su propia iniciativa. Esta realidad latente deberá hacerse más visible y manifiesta. Es inmerecido que se piense a la Biblioteca Nacional como sitio infructífero, estéril, sospechado. Tenemos con qué revertir este injusto dictamen, pero deberá ser con medios públicos, fruto de un nuevo contrato visible de la biblioteca con la sociedad, con las demás bibliotecas del mundo, con sus lectores, con sus investigadores, con sus sindicatos, con sus donantes, con sus trabajadores, y de todos ellos con las memorias vivas de su legendario pasado.

La Biblioteca Nacional sólo podrá ser una institución cultural de primera fila si es a la vez pública y sutil. Si se aventura hacia todos los futuros siendo simultáneamente amorosa con el pasado. Si sabe ser a la vez popular y rara. Si se considera al mismo tiempo como secreta y transparente.

Libertad, por último, para iniciar debates significativos en la era de los medios de comunicación, que poseen una notoria palabra reinante y abarcadora. Las Bibliotecas, antiquísimos artefactos humanos, tuvieron y seguirán teniendo su presencia en las fuentes masivas de la cultura contemporánea, pero llevando siempre su voz precisa, ni concesiva ni derrotada de antemano, pero tampoco presuntuosa de vacuas solemnidades. La Biblioteca es un centro de actividad cultural y de homenajes, pero excluye lo rimbombante, que invoca grandes representaciones de la cultura pero las deja inertes. Solo en la crítica y autocrítica de sus empeños podrá adquirir una nueva legitimidad ante quienes, en especial la opinión social mediática, la observan con recelo.

Por eso, la Biblioteca Nacional solo puede cuidar sus libros más antiguos, si se sitúa vivamente en el mundo contemporáneo. Por eso, solo podrá interpretar el modo severo y amenazante en que se desenvuelve la escena contemporánea, si se esmera en preservar su cantera de escritos y documentos varias veces centenarios. Por eso, sólo podrá trabajar sobre los folios de la cultura nacional si trae hacia ella las fuentes de las culturas cosmopolitas de nuestro tiempo. Por eso, sólo podrá restaurar sus libros deteriorados si comprende la lógica de las nuevas formas editoriales. Por eso, sólo podrá exponer las evidencias de las culturas populares –como nuestra próxima exposición de la revista *El Gráfico*– si explora refinadas lenguas, implacables y admonitorias, como la de Ezequiel Martínez Estrada, sobre quien también haremos una exposición de su obra con motivo del 40º aniversario de su muerte. Por eso, sólo podrá interpretar las corrientes actuales del pensamiento si sabe retomar el antiguo legado de los grandes archivistas nacionales, que en muchos casos son sus grandes historiadores, novelistas y ensayistas. Y por eso, sólo podrá superar las mermas y deficiencias que todos conocemos si por encima de particularismos se recompone la confianza mutua y la satisfacción profunda de encontrar no sólo justicia sino también reconocimiento en el trabajo.

En suma, sólo podrá ser una institución cultural de primera fila, si es a la vez pública y sutil. Si se aventura hacia todos los futuros siendo simultáneamente amorosa con el pasado. Si sabe ser a la vez popular y rara. Si se considera al mismo tiempo como secreta y transparente. Son quizá las condiciones para aceptar el llamado de su resurgimiento cultural, humano y político. La magnitud de esta tarea obliga al esfuerzo compartido, al trabajo imaginativo como signo de libertad y a la retribución justa de todo trabajo. Todos tienen derecho a ver una Biblioteca Nacional respetada porque todos tienen derecho a ser respetados en su trabajo. Como en el museo soñado por Macedonio Fernández, en la Biblioteca Nacional deberá haber muchos prólogos y mucha experiencia de libertad en el lenguaje. La Biblioteca, que a su manera es un museo que juega con la eternidad, solo puede vivir enlazada estrictamente a la novela del presente, a los hombres y mujeres de este tiempo, que cuidarán la Biblioteca porque será cuidada su propia memoria, su propio trabajo y su propia vida.

EL EXTRANJERO

DER GESPALTENE WESTEN. KLEINE POLITISCHE SCHRIFTEN X
Jürgen Habermas

Suhrkamp Verlag
Frankfurt, 2004

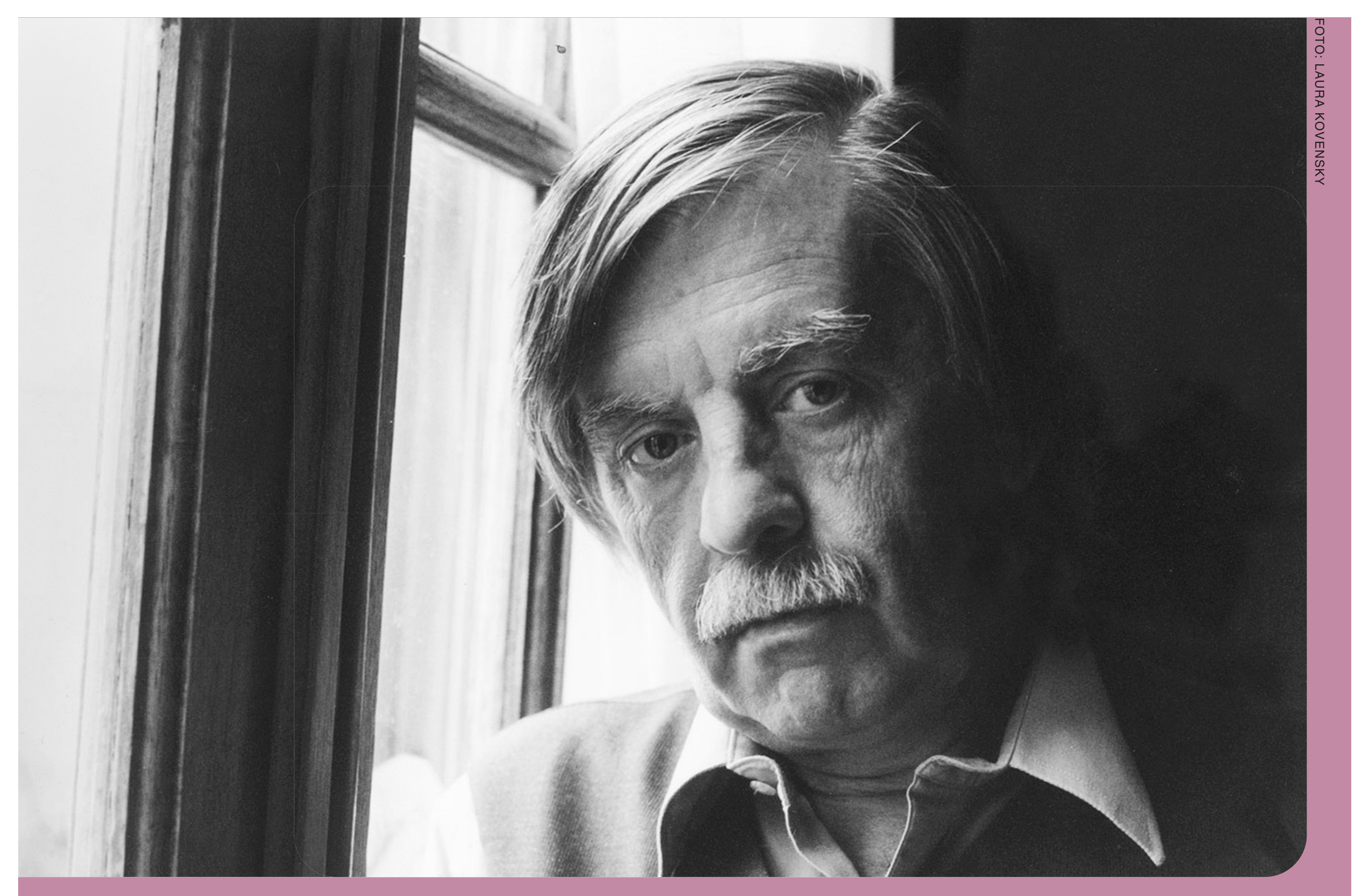
El último libro de Jürgen Habermas, que por estos días festeja sus 75 años, tiene un prólogo más largo que el libro en sí. Antes del ensayo central sobre el proyecto kantiano y la historia del derecho internacional, Habermas decidió reimprimir entrevistas viejas y artículos ya publicados. Los temas de estos prefacios son más que un poco coyunturales (el 11/9, Bush, la UE), pero la decisión de "eternizar" en un libro lo dicho en su momento no es sólo una forma de legitimar la trascendencia del propio discurso. Es una forma de crearlo.

En la entrevista que abre el volumen (diciembre de 2001), Habermas acepta que, por haber ocurrido "literalmente frente a los ojos de todo el mundo", el 11/9 adquiere un carácter universal, pero lo cierto es que el solo hecho de publicar en el 2004 lo opinado en el fragor del 2001 da a entender que mucho no ha cambiado sobre la Tierra. Con este movimiento, Habermas no sólo se complace en confirmar la precisión de sus intuiciones pasadas sino que quita trascendencia a la excusa utilizada por el gobierno de Bush para lo que siguió después. Es ahí, y no en los ataques terroristas a las Torres Gemelas, donde Habermas ve el verdadero quiebre: al ignorar los tratados internacionales que los mismos Estados Unidos impulsaron en su momento, Bush pone en peligro el proyecto kantiano de una *Weltrepublik*. Esta contraposición entre la política exterior actual y pasada de los Estados Unidos, en la que se insiste durante todo el volumen, le sirve a Habermas para distanciarte de la "apresurada construcción de falsas continuidades". Dice Habermas: "El que alinea el unilateralismo del gobierno de Bush en una prehistoria de comportamiento imperialista continuo, trivializa la importancia de una política que instaura una cesura".

Difícil de entender para un latinoamericano (continente por completo obliterado de las reflexiones de Habermas), esta defensa del pasado supuestamente no (tan) imperialista del Imperio está en la base de la estrategia utilizada por Habermas para defender el temblequeante proyecto de una democracia internacional basada en el derecho (Kant) frente a la temible posibilidad de una especie de monarquía planetaria regida por lo que la megapotencia crea que es ético (Bush).

Esta fe en "la democracia más antigua del mundo" hace que Habermas tema que Bush (el escepticismo de izquierda y derecha que levanta su administración) destruya el derecho internacional, "una de las conquistas civilizatorias más grandiosas del género humano". Garante de estas conquistas es, de momento, la Unión Europea. Pero para que la UE siga existiendo, y pueda ser un ejemplo para otras regiones, es necesario que desarrolle una identidad propia a partir de lo que Habermas llama el núcleo europeo. De eso trata, entre otros, el manifiesto que publicó junto con Derrida luego de las marchas pacifistas del 15 de febrero de 2003, reproducido ahora en su último libro. Seguido en otras latitudes por Eco, Rorty, Savater y Vatimo, Habermas y su proyecto "civilizatorio" kantiano se erigen así en el núcleo del núcleo europeo.

ARIEL MAGNUS


FOTO: LAURA KOVENSKY

ANTICIPO

El progresismo como necesidad

Recientemente nombrado como asesor consultivo de la Biblioteca Nacional y ganador de la Beca Guggenheim, a Nicolás Casullo sólo le faltaba una carta para poder cantar flor, lo que sucederá en los próximos días, cuando su último libro *Pensar entre épocas* (Norma), un estudio sobre "memoria, sujetos y crítica intelectual", llegue a librerías. A continuación ofrecemos como anticipo exclusivo un fragmento del final del libro.

POR NICOLAS CASULLO

La discusión con la figura del "progresista" es parte de un acervo de la modernidad en muchas encrucijadas de época, donde el campo de la cultura político-intelectual discute sobre sí mismo, entre pares, *la índole de la crítica* frente a las irracionalidades e injusticias de la historia. Donde lo que en realidad se debate es el sentido sociocultural y existencial de un mundo –tal como lo percibió Marx en la lógica del capitalismo– amenazado por la barbarie civilizatoria. Es decir, una barbarización de lo humano en la historia, donde se desdibujan los recursos críticos genuinos y las posibilidades societales de cambiar los cursos que la llevan a una desintegración de su propia *razón histórica* moderna (siguiendo a Marx).

Discutir dicha figura no conduce entonces a un encuadre interpretativo simplificador y desvirtuado donde progresismo "es izquierda" y su cuestionamiento indicaría un regresismo ideológico. Por el contrario, la crítica a la contradictoria figura del progresista adquiere relevancia, por cuanto en ella reaparecen las dificultades, para toda posición contestataria, de su relación con la complejidad cultural del sistema. La crítica al progresismo (si seguimos orientados por la clásica topografía de izquierda como crítica al mundo dado, y derecha como defensa del *statu quo*) nace por lo escasamente "de izquierda" que fueron y son sus posiciones: sus lecturas sobre lo civilizatorio capitalista, sobre las hormas ideológicas que definen el progreso histórico, sobre las relaciones abstractas, reductoras e instrumentales que establece entre cada presente con sus pasados y memorias, sobre su incapacidad para desfasarse de una lógica del desarrollo técnico-industrial que acepta como "natural" y propicia de heredar, sin poner en entredicho la lógica cultural infrahumanizadora que esto entraña.

La figura del progresista difiere de la del revolucionario, aunque en muchas ocasiones de la crónica moderna pudieron confundirse entre sí. El revolucionario, en su puro recelo a toda enunciación legitimadora del sistema, si bien no reniega de su determinismo sobre las secuencias y pasos del progreso de las tecnomaterialidades y sus "culturas", sin embargo pensó siempre las épocas desde rupturas históricas que pagan y cobran también "por sus pasados". Las leyes que lo encadenan religiosamente a ese futuro "a cumplirse", también lo encadenan al pasado donde yacen las ideas y experiencias aún no completadas. El revolucionario no puede dejar de ser fiel a una tradición, la de la revolución, que lleva inscripta escrituras *de otros tiempos*: mandatos a teorías, a hechos, a legados y a míticas jornadas resucitadas que sostienen una memoria propia. De manera inevitable, el sistemático proyecto vanguardista revolucionario fue siempre mandatado en cada presente, que tiende a justificarlo y racionalizarlo a pleno. No acepta –desde sus dogmáticas pétreas– que las cosas cambien cuando en realidad para él "siguen iguales": rechaza que las cosas se desprendan del pasado y sus herencias, y por lo tanto pasen a carecer de porvenir.

La crisis verificable del campo de la revolución, desarticulado política, teórica, ideológica y socialmente (tragado por la debacle de referencias que sostuvieron a la propia modernidad histórica), le resta al propio significado de la figura del progresista tensiones difíciles de reconstituir teniendo en cuenta cómo se estructuró la crítica a la injusticia, la violencia y la irracionalidad capitalista. El percibible fin de la revolución es finalmente el dato decisivo de *adelgazamiento de la política* y de los mundos ideológicos que ordenaban el campo de una cultura de la confrontación: un campo de discrepancia también contra la productividad cultural del mercado integrador del sistema. Más allá de sus patologías, "coincidencias civilizatorias" y caducidades reconocidas, las políticas de la revolución (clasistas, nacionales y aún conservadoras), en su mítico (pero inclusor de prácticas) proyecto de cambio, habilitaron siempre *la otra historia en gestación, desde una modernidad política de fracaso-redención donde finalmente todo pasaba a estar en juego.* Es en este sentido que la figura del progresista (como producto cultural de los vientos de época) permitió una saga de la crítica moderna a dicha figura, más allá del propio y deficitario campo orgánico de la revolución. Un crítica descifradora del "mal" también en el "bien". De la banalización del "bien" en un proceso civilizatorio de humanización fetichizada y deshumanización efectiva.

Teniendo en cuenta esta crónica de querellas, la figura del progresista podría decirse que designa a todo el campo moderno intelectual de la disconformidad, como primer desafío de una crítica –en este caso, hacia su propia comarca de pertenencia– para desmontarla. Desafío de desmitificar las visiones, técnicas, metafísicas y modalidades que construyen y sustentan, vía mercado productor de cultura y sujetos culturales, las "exitosas espiritualidades de avanzada" en cada presente.

Las crisis de un inmenso pensamiento de época que había fijado las etapas de los sistemas y las relaciones sociales, y sus consecuentes modelos de poder, de enemistades, de democracia política, exige en cada situación nacional, continental y mundial repensar cómo se posicionan las críticas a la complejidad y barbarie de un mundo dado que ha perdido por izquierda sus brújulas, y por derecha es simplemente una apuesta ciega a capital, inversión y ganancia.

Qué significa hoy situar una crítica real a las circunstancias, crítica abarcativa en su capacidad de lectura, profunda en lo que pone en cuestión. En esta dimensión se aglomera hoy una fuerte tradición crítica que expuso la propia modernidad como forma de su nacimiento y de su existir. Esa crítica no es hoy como legado una posesión biográfica definida en cuanto a derechas e izquierdas sino un fondo lúcido, trágico, a destiempo, acertado, vidente, inútil o eficaz para pensar y actualizar la sociedad, el hombre, la vida colectiva, la justicia. Se vive hoy una extensa entre-épocas de creencias, de valores, de mitos, de lógicas productivas, sujetos sociales y subjetividades actuantes: en la capacidad crítica de un pensamiento sobre una historia yace uno de los secretos de lo que nos podría aguardar.